

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmová, televizní, fotografická a nová média

Katedra scenáristiky a dramaturgie

BAKALÁRSKA PRÁCA

Zlomené kvety a Nebraska: Otcovia na ceste

Radovan Potočár

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Bernad, CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby: 4. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, television, photography and new media

Department of screenwriting and script- editing

BACHELOR THESIS

Broken Flowers and Nebraska: Fathers on the Road

Radovan Potočár

Academic Advisor: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Opponent:

Date of defence: September 4 2019

Assigned Academic Degree : BcA.

Praha 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy t.j. souhlasu autora a AMU v Praze.

Pod'akovanie

Ďakujem prof. Janovi Bernardovi za odborné vedenie a cenné rady pri tvorbe tejto práce. Za dôležité kritické pripomienky pri tvorbe teoretickej časti práce ďakujem tiež Mgr. Vladimírovi Hendrichovi.

Anotácia

Bakalárska práca sa zameriava na žáner road movie a jeho aplikácie. Práca identifikuje kľúčové rysy road movie a jeho základné žánrové konvencie, zhrňuje zdroje a historický vývoj tohto žánru. Druhá časť práce je orientovaná analyticky. Na príkladoch filmov *Nebraska* (Alexander Payne, 2013) a *Zlomené kvety* (Jim Jarmusch, 2005) analýza odhaľuje, ako dvaja z najvýraznejších súčasných amerických režisérov so žánrom road movie pracujú a originálnym spôsobom využívajú jeho prvky.

Kľúčové slová

Road movie, filmový žáner, Nebraska, Zlomené kvety

Annotation

The bachelor thesis focuses on the genre of road movie and its applications. The thesis identifies the genre's key traits and conventions, summarizes the sources and historical development of the genre. The second part of the thesis is analytically-oriented. Based on the examples of films *Nebraska* (Alexander Payne, 2013) and *Broken flowers* (Jim Jarmusch, 2005), the analysis shows how two of the most distinct contemporary American directors work with the genre of road movie and employ its elements in an original way.

Key words

Road movie, film genre, Nebraska, Broken flowers

Obsah

ÚVOD	6
1. Žáner road movie	8
1.1 Definícia žánru	8
1.2 Variácie žánru	9
1.3 Narácia a konflikt v road movie	10
1.4 Postavy road movie	11
1.5 Zdroje žánru	13
1.6 Geografické ukotvenie road movie	15
1.7 Historický vývoj road movie	16
2. Analýza aplikácií žánru	18
2.1 Analýza filmu <i>Nebraska</i>	19
2.2 Analýza filmu <i>Zlomené kvety</i>	24
2.3 Zhrnutie a zrovnanie	28
ZÁVER	31
Použité zdroje	32
Prílohy	35

ÚVOD

Film – cesta, cestný film, film o ceste, film na ceste. Tak by mohol znieť v slovenčine násilný preklad pojmu „road movie,“ ktorý sa spravidla neprekladá do iných jazykov. Názov žánru pochádza z anglického „road“ – cesta a „movie“ – film, pričom korene tohto žánru sú v Spojených štátoch.

Predchodcov road movie v kinematografii možno hľadať v žánroch western či noir, ktoré sa rozvinuli práve v USA a v americkej kinematografii sa road movie na prelome 60. a 70. rokov minulého storočia aj ustalať ako svojbytný žáner. Zrodu road movie však predchádzala rozsiahla literárna tradícia cesty ako témy; zo všetkých možných príkladov spomeňme aspoň Homérovu *Odyseu* z antického obdobia, Cervantesovho *Dona Quijota* a pikareskný román z obdobia renesancie, raného novoveku či *Na ceste* Jacka Kerouaca a beatnickú generáciu, ktorú prinieslo 20. storočie. Mojou motiváciou pre uchopenie road movie ako témy bakalárskej práce je, napokon, divácky záujem o filmy tohto žánru či prvky cesty a putovania v širšom zmysle slova, a to tak vo filme, ako aj v literatúre.

Cieľom práce bude v prvom rade žáner teoreticky definovať a identifikovať jeho základné konvencie, ale následne na podklade dvoch rôznych príkladov filmov road movie, *Nebrasky* a *Zlomených kvetov*, taktiež ukázať, akým spôsobom súčasní tvorcovia žáner uchopujú a pracujú s jeho konvenciami. Mojou ambíciou bude konfrontovať teoretické predpoklady road movie s aplikáciou prvkov tohto žánru v konkrétnych filmových dielach.

Jadrom prvej kapitoly práce bude teoretické vymedzenie žánru road movie a jeho možných variácií. Kapitola sa ďalej zameria na žánrové konvencie spojené s ústrednou témou road movie, naráciou, konfliktom či typickými prostrediami využívanými vo filmoch tohto žánru. Načrtnuté budú taktiež historické korene road movie a základné formačné predpoklady, ktoré boli prítomné pri zrode žánru. Podkladom pre to bude predovšetkým rešerš literárnych prameňov a ich komparácia, pričom východiskovými zdrojmi budú, predovšetkým, práce Davida Ladermana (*Driving Visions, Exploring the Road Movie*) a Stevena Cohana a Iny Rae Hark (*The Road Movie Book*).

Druhá kapitola na poskytnutý teoretický rámec priamo nadviaže. Jej obsahom bude analýza dvojice filmov, *Nebraska* (r. Alexander Payne, 2013) a *Zlomené kvety* (r. Jim Jarmusch, 2005). Ambíciou analytickej časti práce bude konfrontovať vymedzené predpoklady a žánrové konvencie road movie s aplikáciou prvkov tohto žánru vo zvolených filmoch. Tie okrem doby vzniku spája, predovšetkým, ústredná téma otcovstva, resp. otcovstva a synovstva a ich protagonisti, Woody a Don, „otcovia na ceste“ nanovo objavujúci svoju minulosť, v doslovnom či prenesenom pátrajúci po svojich synoch, resp. obsahu otcovsko-synovského vzťahu a v neposlednom rade po sebe samých. Na druhej strane analyzované filmy poskytujú príklady odlišného prístupu k práci so žánrom, čo vo výsledku umožňuje popri vzťahnutí analýz k prvej kapitole práce ich vzájomné porovnanie a rozširuje tak plochu pre analýzu žánru ako takého. Limitujúcim faktorom pri tvorbe tejto časti práce bude subjektívnosť daná osobnosťou a prístupom autora, čo sa azda aspoň do určitej miery podarí obmedziť prácou s ďalšími zdrojmi a hľadaním opory v reflexii týchto filmov inými autormi.

Verím, že táto práca dokáže v kompaktnej forme prinesie ucelený pohľad na road movie, identifikuje jeho kľúčové rysy a na príklade dvojice filmov poskytne analýzu toho, akým spôsobom tento žáner nanovo ponímajú a reinterpretojú dvaja z najvýraznejších tvorcov súčasnej americkej kinematografie.

1 Žáner road movie

Pred tým, než začneme s pojmom „road movie“ narábať a aplikovať ho pri konkrétnych filmoch, je potrebné tento žáner vymedziť. Snaha mnohých autorov road movie exaktne definovať je však – podobne ako v prípade mnohých iných žánrov – limitovaná tým, že v praxi nezriedka dochádza k porušovaniu žánrových zvyklostí alebo k syntéze s prvkami iných žánrov.

1.1 Definícia žánru

Jednu z možných všeobecných definícií road movie ponúka Susan Hayward v Cinema Studies: The Key Concepts (2006)¹. Road movies, ako naznačuje už samotný názov² sú filmami, ktorých protagonisti sú na ceste. Filmy tohto žánru podľa Haywardovej ikonograficky definujú prvky ako auto, otvorené priestory krajiny či jazda kamery kopírujúca pohyb dopravného prostriedku, pričom zrejma je inšpirácia žánru vo westerne.

David Laderman (2002)³ zas ako kľúč pre vymedzenie tohto žánru chápe ústrednú tému v podobe vzdoru, ktorý sa realizuje prostredníctvom cesty, putovania. Či ide o vzdor proti konvenciám, systému alebo vzdor – únik bez konkrétneho cieľa, o dosiahnutie ktorého by sa protagonisti usilovali, funkcia cesty spočíva v hľadaní východiska, cesta sa stáva spôsobom osobného oslobodenia, má katarzné účinky. Rovinu vzbury, rebélie zdôrazňujú aj iní autori. „Ak aj pri dobrodružných road movie nebude panovať zhoda na ničom inom, môžeme sa zhodnúť, že pôsobia na temnejšiu časť ľudskej psychiky, kde dominuje voľná rebélia.“⁴

Kým v prípade iných žánrov je cesta v princípe iba prostriedkom, ako sa dostať z jedného miesta na druhé a zaberá relatívne malú časť sujetu, v road movie tvorí jeho jadro; relatívne kratší časový úsek tvoria prípravy cesty a najkratšiu časť tvorí samotný cieľ. Dobre to vystihuje Matýšek⁵: „Cieľ cesty je často len dôvodom, prečo opustiť pohodlný život a vyraziť. Len tak, za zábavou alebo za podstatne hlbším cieľom, ktorým mnohokrát býva i zmena celého dovtedajšieho života či

¹ Hayward (2006): 335 - 336

² „road“ – angl. „cesta“

³ Laderman (2002): 22

⁴ Mills (1997): 318

⁵ Matýšek (2010)

náprava dávných chýb. Túto tematizáciu cesty možno považovať za hlavný rys žánru.“

1.2 Variácie žánru

Ako možné delenie road movies Laderman ponúka kategorizáciu road movies⁶ na dve základe motivácie ich hlavných hrdinov. Na mieste je však zdôrazniť, že množstvo filmov žánru road movie nemusí zapadať vyhranene len do jednej z dvoch vymedzených skupín, naopak, medzi kategóriami môže existovať prienik, t.j. môžu byť realizované obe zároveň, alebo sa v rámci jediného filmu môže jedna premeniť v druhú:

- Prvou skupinou sú tzv. outlaw road movies, teda filmy o zločincoch a ich úteku pred (justičnou) spravodlivosťou. Hrdinovia týchto filmov, nezriedka páchatelia zločinov, sa vydávajú na cestu, aby unikli pred zákonom, pričom pred sebou nemajú nijaký konkrétny cieľ alebo vopred vytýčenú trasu. Laderman ako príklad uvádza film Arthura Penna *Bonnie a Clyde* (1967). Typickým príkladom filmu z tejto kategórie road movies však môže byť aj *Zapadákov* Terrence Malicka (1973)⁷.
- Druhá kategória, quest road movies, zahŕňa filmy, ktorých hrdinov nepoháňa potreba úteku, ale ich hlavnou motiváciou je hľadanie, napríklad, objavovanie Ameriky, spoznávanie krajiny alebo jej obyvateľov či snaha nadobudnúť bohatstvo. Protagonisti týchto filmov majú pred sebou konkrétny cieľ, aj keď ten môže byť prítomný iba implicitne (napr. objavovanie samého seba). Príkladom môže byť film *Bezstarostná jazda* Dennisa Hoppera (1969).

Alternatívnu typológiu filmov road movie ponúka na základe ich typických motívov Matýsek⁸, ktorý rozlišuje tri vetvy tohto žánru:

- Prvou kategóriou sú klasické road movies, ktorých najčastejším motívom je obnovovanie rozbitých rodinných vzťahov. Ako príklad možno uviesť film *Paríž, Texas* Wima Wendersa (1984) či *Príbeh Alvina Straighta* Davida Lyncha (1999).

⁶ Laderman (2002): 20

⁷ Známy aj pod originálnym anglickým názvom *Badlands*.

⁸ Matýsek (2010)

- Druhou skupinou sú postapokalyptické road movies, ktorých hrdinovia majú pred sebou hlavný cieľ dostať sa do bezpečného miesta. Tieto filmy sa tak z komorných drám menia skôr na akčné filmy.
- Treťou variáciou žánru sú „útekové road movies,“ ktoré Matýsek vymedzuje obdobne ako Laderman: ide o filmy, ktorých ústrednou témou je útek pred zákonom alebo prenasledovanie. Azda najznámejším príkladom týchto road movies je už spomínaná gangsterka *Bonnie a Clyde* (1967) mnohými autormi považovaná za priameho predchodcu prvých road movies i keď je potrebné dodať, že v nej prevládajú prvky gangsterky, nie road movie, hoci ide o cestu dvojice zločincov na úniku so zástavkami.

1.3 Narácia a konflikt v road movie

Jedným z príznačných aspektov road movie je uvoľnenejšia štruktúra narácie, jej základné rysy však možno zovšeobecniť. Cesta zo svojej podstaty - fyzické premiestňovanie z jedného miesta na druhé – totiž sama o sebe vytvára predpoklady pre epizodické rozprávanie. „Vo všeobecnosti sa road movie vzdďaľuje aristotelovským dramatickým jednotám a má bližšie k epizodickému štýlu Cervantesa či Brechta.“⁹ V štruktúre narácie road movie nemusí byť jasne vymedzený začiatok, stred ani koniec – ten môže byť, navyše, otvorený. Táto črta road movie vyčleňuje z klasických hollywoodskych filmov.

Na druhej strane je však pre road movies príznačná linearita v rozprávaní. „Vo všeobecnosti možno povedať, že road movie ide z bodu A do bodu B v konečnom a chronologickom čase. Narácia road movie spravidla sleduje usporiadanú sekvenciu udalostí, ktoré neúprosne vedú k dobrému alebo zlému koncu.“¹⁰ Príkladom takýchto koncov v úplne opačných polohách môže byť zlý koniec cestovateľov v *Bezstarostnej jazde* či celkom dobré riešenie pre protagonistov vo filme *Paríž, Texas*.

Podľa Sallesa (2007)¹¹ sa road movies spravidla nezakladajú na externom konflikte, naopak, ich dramatickým základom sú vnútorné konflikty ich protagonistov. „Pretože road movies potrebujú zachytiť vnútornú transformáciu svojich postáv, tieto filmy nie sú o tom, čo sa dá vidieť alebo verbalizovať, ale o tom, čo sa dá cítiť –

⁹ Laderman (2002: str. 17)

¹⁰ Hayward (2006): str. 335 - 336

¹¹ Salles (2007)

o neviditeľnu, ktoré dopĺňa viditeľné. V tomto zmysle road movies ostro kontrastujú so súčasnými mainstreamovými filmami, v ktorých prichádza nová akcia každé tri minúty, aby získala pozornosť diváka. V road movies je moment ticha vo všeobecnosti dôležitejší ako tá najdramatickejšia akcia.“

Žánry tradičného hollywoodskeho filmu spravidla pracujú s princípom uvoľňovania napätia: koniec filmu prináša uspokojujúce rozriešenie konfliktu, ako napríklad návrat domov, zmierenie či porazenie zla. Prvé road movies (road films) do tejto schémy zapadajú. „Väčšina road filmov spred 60. rokov pracovali s úspešnou reintegráciou cestovateľov do dominantnej kultúry.“ Na rozdiel od tzv. road films sa však road movies nevyhýba nezmieriteľným kolíziám – konflikt, na ktorom sa road movies zakladajú, nie je možné urovnať jednoduchým kompromisom, naopak, záver býva nezriedka trpký alebo otvorený.

1.4 Postavy road movie

Pristavme sa však pri protagonistoch a žánrových konvenciách spojených s hlavnými postavami road movie. Lopez (1993) vymedzuje dve hlavné kategórie postáv slovami: „Protagonisti v tomto type filmu sú buď drsní individualisti, pre ktorých je cesta domovom a využívajú ju na nejaký odvážny účel, alebo sú to osamelí jednotlivci, ktorí prijímajú cestu ako spôsob života.“¹² Prvoradým motívom konania hrdinov road movie je pritom snaha nájsť na ceste slobodu či uniknúť minulosti, ktorá ich ťaží.

Tiahnutie k rebelanstvu a rebélii v rôznych podobách je, napokon, príznačnou vlastnosťou protagonistov road movie, ktorá z nich robí „sympatických hrdinov,“ hoci ich konanie môže byť v rozpore s morálkou či zákonom. Hendrich (1996) na margo toho uvádza: „Naše sympatie k revoltujúcim „zlosynom,“ ktorí na nás pôsobia predovšetkým ako hrdinovia oslobodení z pút spoločenských konvencií, vypovedajú čosi veľmi podstatné o monštruóznosti determinujúceho, hoci bežného, nenápadného spoločenského despotizmu.“¹³

Podľa Ladermana (2002) vo väčšine road movies nie je len jeden hlavný hrdina, ale v popredí je dvojica postáv, ktorých vzťah je spravidla priateľský alebo

¹² Lopez (1993): 256-257

¹³ Hendrich (1996): 97

romantický, pričom ich spája spoločný cieľ úniku/úteku na cestu a z toho prameniaca medzil'udská spriaznenosť. Ako však upozorňuje Stringer (1997), slobody a možnosť úniku, s ktorou road movie pracuje, je vždy obmedzená práve tou spoločnosťou a kultúrou, z ktorej hrdinovia unikajú „pretože vydať sa na cestu nevyhnutne obnáša prenos významného objemu kultúrnej batožiny.“¹⁴ Silný „drive“ žánru tiahnuce protagonistov preč od spoločnosti spravidla znamená dôraz na medzil'udskú intimitu medzi postavami cestujúcimi v aute.

Ďalším príkladom tejto „kultúrnej batožiny“ môže byť vo všeobecnosti i prístup tohto žánru ku kategóriám rasy či genderu. Ako poukazuje Laderman (2002), väčšina road movie, napríklad, zapadá do tradičnej genderovej hierarchie, ktorá privileguje bielych heterosexuálnych mužov. Ako typické hollywoodske filmy aj road movie má tendenciu spájať aktívne impulzy, predovšetkým viesť púť, resp. šoférovať auto, mužským protagonistom, kým ženské postavy plnia spravidla rolu pasívnych pasažierok alebo erotických lákadiel, ktoré odvádzajú pozornosť mužov od cesty. Podľa Haywardovej (2006) je to, navyše, práve hlavný mužský hrdina, z pohľadu ktorého sledujeme dej.¹⁵ Za jednu z výnimiek v tomto smere možno považovať napr. *Bez strechy a bez zákona* (Agnès Varda, 1985) so ženskou protagonistkou Monou, ktorá sa sama vydáva na cestu, aby hľadala absolútnu slobodu.

Miesta, ktorými hrdina na svojej ceste sú pre neho spravidla nové, podobne ako ľudia, ktorých pri putovaní stretáva. Odpútanie sa od dobre známeho prostredia domova znamená, umožňuje, že novosť prostredia a neexistencia sociálnych väzieb a iných spojitostí stimuluje jeho schopnosť kriticky pozorovať. Okrem hlavného hrdinu či dvojice hlavných hrdinov sa v road movies objavujú i ďalšie postavy, tie však spravidla majú skôr epizodický charakter a sú viazané k miestam, na ktorých sa hrdina či dvaja hrdinovia na obmedzený čas zastavuje.

Odpútanie protagonistov od ich domova – prostredia, s ktorým ich spája množstvo väzieb – postavám road movie zároveň poskytuje možnosť odpútať sa prostredníctvom cesty od spoločenských noriem, pravidiel či očakávaní, ktoré ich nejakým spôsobom obmedzujú. To môže byť, napokon, aj hlavným dôvodom cesty. Ako v kontexte francúzskeho filmu poznamenávajú Gott a Schilt (2013), „časť záujmu o formát road movie spočíva v jeho inherentnej kapacite zdôrazňovať hľadanie

¹⁴ Stringer (1997): 165

¹⁵ Hayward (2006): 335 - 336

mobility ako sociálny a ekonomický imperatív. Druhý faktor je dôsledkom prvého a sám o sebe cieľom: možnosť uniknúť zo zabetónovaných kategórií a priestorov.“¹⁶ Príkladom v tomto smere môže byť *Zabriskie point* (1970) Michelangela Anonioniho, ktorý sa, ako výstižne uvádza Hendrich (1996) „jednoznačne stavia za revoltu mládeže proti establishmentu a miestami akoby nepriamo karikuje nielen prejavy konzumného životného štýlu, ale i byrokratickú policajnú masu.“¹⁷

1.5 Zdroje žánru

Ďalším dôležitým aspektom road movie a ikonografie tohto žánru je otvorený priestor – rozľahlá krajina s ďalekým horizontom. V tomto ohľade road movie pracuje s priestorom podobne ako iný a starší žáner, ktorý má taktiež pôvod v americkej kinematografii, v istom zmysle jeden z priamych predchodcov road movie, western. „Vďaka dôrazu na nejednoznačnú, vratkú hranicu medzi prírodou a kultúrou, ako aj vďaka prevládajúcemu využívaniu cesty ako naratívnej štruktúry, western môžeme považovať za prarodiča road movie.“¹⁸

Road movie aj western čerpajú z putovania či inej migrácie z hľadiska narácie aj estetiky. Western je pre road movie zdrojom vizuálne i tematicky. Laderman (2002) to vhodne ilustruje na príklade cesty hlavného hrdinu – putovanie osamelého jazdca na koni v romantizovanej a zároveň skazonosnej prírode, jeden z príznačných obrazov westernu, je schémou, ktorú – zasadzujúc dej spravidla do industrializovanej, resp. postindustriálnej Ameriky – využíva aj žáner road movie. Konflikt medzi prírodou a kultúrou, ďalší príznačný aspekt westernu, road movie poníma v širšom rámci ako konflikt medzi rebéliou a konformitou.

„Napriek tomu, že je to samostatný postmoderný žáner, road movie by mala byť chápaná vo vzťahu ku klasickým žánrom. Pri bližšom pohľade sa ukazuje, že road movie nie je len „novým“ nezávislým žánrom prúdu New American Cinema, ale tiež amalgám určitých prvkov klasického Hollywoodu.“¹⁹ Okrem westernu road movie čerpá tiež zo žánru noir, ktorý však kladie väčší dôraz na aspekt kriminality a zločinu. Východiskom pre road movie je však perspektíva zložitého psychologického

¹⁶ Gott, Schilt (2013): 8

¹⁷ Hendrich (1996): 99

¹⁸ Laderman (2002: str. 23)

¹⁹ Laderman (2002: str. 23)

rozloženia protagonistov filmov noir, v ktorom konajú. Podľa Ladermana (2002) road movie kombinuje element psychologickéj krízy identity derivovaný z filmu noir so sociálno-politickou kritikou, ktorá v kontexte holywoodskej produkcie vlastná filmom z obdobia Veľkej hospodárskej krízy (tzv. Depression films)²⁰.

Ešte hlbšie korene road movie však možno identifikovať v literatúre. Samotný western a ešte zreteľnejšie road movie, čo sa narácie týka, nadväzuje na literárnu tradíciu tiahnu sa takmer tromi tisícročiami od Homérovej *Odysey*, ktorá zachytáva putovanie Odysea po skončení trójskej vojny, pričom na ceste domov musí prekonať množstvo rôznych nástrah. Homér tak vyvára základný naratívny vzorec cesty, ktorého základ sa do dnešného dňa v princípe zmenil len málo. Jadrom tejto rozsiahlej literárnej tradície je dôraz na putovanie hlavného hrdinu, ktorý sa vydáva na cestu za účelom poznania či dobrodružstva – alebo z dôvodu, že pred niečím uniká, využitie cesty ako základnej kostry narácie a epizodickosť v rozprávaní²¹.

Zo stredovekej literatúry ďalej nemožno nespomenúť *Cantenburské poviedky* Geoffreya Chaucera – silne ovplyvnené *Dekameronom* Giovanniho Boccaccia – založené na epizodickej narácii prostredníctvom viacerých rozprávačov, avšak prepojené rámcovým príbehom putovania pútnikov. Z obdobia renesancie sa ako súčasť tejto literárnej tradície celkom zreteľne javí Cervantesov *Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha*, v širšom zmysle v 16. storočí vznikuvší pikareskný román, ktorý klasickú naráciu nahrádza radením voľne prepojených epizód, predovšetkým dobrodružstiev hrdinov, ktorých konanie – podobne ako je to v prípade road movies – môže hraničiť so zločinnosťou.

Ak sa presunieme o ďalšie takmer tri storočia do USA (kde neskôr, napokon, vzniká aj žáner road movie) v americkej literatúre naračný vzorec cesty ďalej rozvíja, napríklad, Mark Twain v románe *Dobrodružstvá Huckleberryho Finna*. Cesta hlavného protagonistu s otrokom na úteku Jimom po rieke Mississippi slúži Twainovi v druhom pláne ako prostriedok pre demaskovanie morálneho úpadku a intelektuálnej prázdnoty spoločnosti v krajine, ktorou hrdinovia prechádzajú. Pokiaľ v Spojených štátoch zostaneme, z nasledujúceho 20. storočia nemožno vynechať beatnickú generáciu, a to predovšetkým Jacka Kerouaca s jeho *Na ceste* či *More je*

²⁰ Laderman (2002): 27

²¹ Laderman (2002): 6 - 13

môj brat. Kerouac prostredníctvom motívu cesty nielenže odkrýva povahu americkej spoločnosti v povojnovom období, ktoré bezprecedentne prinieslo fenomén voľného času umožňujúceho cestovanie, ale prostredníctvom voľného putovania, ktoré nemá skutočný cieľ ani smer a je skôr oslavou samotnej mobility, spája cestu v zmysle fyzického presunu s cestou v spirituálnom význame.

1.6 Geografické ukotvenie

Žáner road movie ktorého viaceré znaky (o i. dlhé medzištátne cesty tiahnuce sa rozľahlou otvorenou krajinou, divoká príroda a i.) sa zakladajú na geografických, spoločenských a prírodných podmienkach Spojených štátov, sa vo všeobecnosti považuje za typický americký filmový žáner, hoci prenikol aj do kinematografii iných krajín a v nemalej miere si ho „vypožičali“ najmä európski či austrálski filmoví tvorcovia. „Road movie je (...) hollywoodsky žáner, ktorý zachytáva typické americké sny, napätie a úzkosti, dokonca aj keď ho preberajú filmové priemysly iných národov.“²²

Cohan a Hark (1997) upozorňujú, že napriek veľkej popularite, ktorej sa road movie v americkej kinematografii teší, kritika venovala relatívne malú pozornosť tomu, aké konkrétne znaky filmy pre tento žáner kvalifikujú, ako sa road movie vzťahuje k sociálnej a kultúrnej histórii Spojených štátov alebo ako sa žáner ďalej vyvíja prenesený do neamerických prostredí. „Road movies vznikli v Amerike, kde koncepty otvorenej cesty a cestovania formujú časť potentného kultúrneho mýtu ďaleko silnejšie než v Európe, kde boli všetky možné cesty zmapované dávno predtým, než sa skonsolidovali národné štáty.“²³ Kritika tohto žánru sa predovšetkým z týchto dôvodov upriamuje na hollywoodsku produkciu.

Väčšina filmových kritikov a teoretikov považuje americké medzištátne cesty, najmä diaľnice (highways) za emblém road movie, čo sťažuje prenositeľnosť tohto žánru do iných prostredí, nakoľko iba Amerika dokáže poskytnúť geografické a symbolické podmienky potrebné pre realizáciu tohto žánru. Prenositeľnosť žánru do podmienok iných krajín a spoločností možná je – obdobne ako western vznikuvší v naviazanosti na Divoký západ bol filmovými tvorcami nanovo uchopený ako tzv. spaghetti western, najmä v Taliansku. „Cesta ako metafora života sama o sebe nie je

²² Cohan, Hark (1997: str. 2)

²³ Sargeant, Watson (1999: str. 18)

americkým vynálezom, motív *homo viator* má dlhú európsku históriu, ale amerikanizácia tohto typu narácie vo formáte road movie je dôsledkom toho, ako boli špecifické koncepcie týkajúce sa slobody a funkcie cesty konštruované v Spojených štátoch.“²⁴

1. 7 Historické korene žánru

Ako prvé road movies viac či menej napĺňajúce konvencie tohto žánru filmoví teoretici najčastejšie označujú filmy *Bezstarostná jazda* (Easy Rider) a *Bonnie a Clyde* (Bonnie and Clyde) z konca 60. rokov 20. storočia. Niektorí autori, napríklad Cohan a Hark (1997)²⁵, používajú pre filmy spred roka 1960 pojem „road film,“ pričom o „road movies“ hovoria až v súvislosti s filmami z nasledujúceho obdobia.

V prípade, že definíciu road movies zovšeobecníme, ako navrhuje Hurault-Paupe (2014), na „filmy, ktorých ústredným prvkom je cestovanie“ a vezmeme do úvahy dobovú percepciu kritikou, je možné dôjsť k záveru, že žáner „road movie“ (či „road film“ či „road picture“) pred 70. rokmi 20. storočia ako ustálená kategória neexistoval. Filmy spred tohto obdobia, ktorých ústredným prvkom cestovanie či putovanie po ceste je, kritika spájala s inými žánrovými rámcami, ale možno ich považovať za priamych predchodcov road movie. „Napríklad *It Happened One Night* Franka Capra (1934) *Production Code Administration* opísala ako „transkontinentálnu autobusovú melodrámu“ (Wingate), kým *Variety* tento film nazval „ďalší príbeh diaľkového autobusu“ (*Variety*, 26. február 1934) a *Motion Picture Herald* „ľahká komediálna dráma v rýchlom pohybe“ (Aaronson).“²⁶ Ako ďalší príklad možno uviesť *Bus Stop* (Jerry Logan, 1956) s prívlastkami ako „komédia s westernovým pozadím a rodeo atmosférou“ či film *Bonnie and Clyde* kritikou označený ako „love story na úteku“ či „gangsterka premýšľajúceho muža.“

Hoci niektorí autori (viď. Laderman, 2002) hovoria o počiatku žánru road movie práve v súvislosti s *Bonnie and Clyde* a *Easy Rider*, Hurault-Paupe ho vidí až v druhom z menovaných. „Kým recenzie *Bonnie and Clyde* zdôrazňovali žánrovú

²⁴ Eyeran, Löfgren (1995: 55)

²⁵ Cohan, Hark (1997): 5

²⁶ Hurault-Paupe (2014): 2

neurčitost', kritici začali uvažovať o téme cesty v niektorých filmoch ako o charakteristike nového žánru po tom, čo bol uvedený *Easy Rider*.²⁷

Kľúčovú úlohu v Road movie zohráva dopravný prostriedok, obvykle automobil. V období pred vznikom road movie ako svojbytného žánru sa automobilizmus a film v 20. storočí v Spojených štátoch v istom zmysle vyvíjali ruka v ruke – v prenesenom či doslovnom význame umožňovali dosiaľ nevídanú mobilitu. Autá aj filmy boli vyjadrením idealizovanej unikátnosti jednotlivca – spotrebiteľa, pričom automobilový i filmový priemysel približne v tom istom čase dosiahol štádium masovej produkcie a viac – menej homogenizovanej produkcie²⁸.

Do amerického filmu sa automobil ako ikona a šoférovanie auta ako akcia sama o sebe dostali už na počiatku storočia vo filmoch, hrdinovia ktorých využívali automobily pre únik (napr. *Runaway Match*, 1903)²⁹. S trochou nadsadenia možno povedať, že z dopravného prostriedky, automobilu, sa vo filmoch tohto žánru niekedy stáva filmová postava – partner hlavného hrdinu, ktorý mu môže pomôcť a rovnako ho môže aj zrádzať a klásť mu prekážky. V nemalej miere sa v žánre road movie uplatňujú ako dopravné prostriedky taktiež motocykle (viď. Hendrich, 1996) symbolicky rovnako silne, ba dokonca ešte intenzívnejšie než autá spojené so slobodou, voľnosťou, neviazanosťou – v sociálnom, ale i sexuálnom význame, napr. vo filme *Dievča na motocykli* (Jack Cardiff, 1968)³⁰. „Autá a motocykle reprezentujú mechanizované predĺženie tela, pomocou ktorého sa telo môže premiestňovať rýchlejšie a ďalej než kedykoľvek predtým a celkom doslovne uniknúť klasickej narácii.“³¹

²⁷ Hurault-Paupe (2014): 2

²⁸ Hey (1983): 194

²⁹ Laderman (2002): 3

³⁰ Hendrich (1996): 37

³¹ Corrigan (1994): 144

2. Analýza aplikácií žánru

Filmy *Nebraska* (Alexander Payne, 2013) a *Zlomené kvety* (Jim Jarmusch, 2005) spája niekoľko dôležitých prvkov. Ústrednou témou oboch filmov je otcovstvo a synovstvo – presnejšie: hľadanie otcovsko-synovského vzťahu a jeho obsahu či pátranie po synovi, resp. otcovi v doslovnom či prenesenom význame slova. V oboch prípadoch je základným rámcom tohto hľadania cesta; v prvom z menovaných filmov absurdná cesta otca a syna za neexistujúcou výhrou v lotérii, v druhom prípade cesta otca, ktorý fyzicky hľadá svojho syna. V neposlednom rade tieto filmy spájajú aj charaktery ich protagonistov, starých či starších, viac či menej drsných mužov, osamelých individualistov. Ako pri oboch snímkoch, napokon, reflektuje aj filmová recenzistika (viď. nasledujúce podkapitoly 2.1 a 2.2), *Nebrasku* i *Zlomené kvety* možno s väčšou či menšou presnosťou vymedziť ako road movies.

Pre úplnosť dodajme, že obaja filmoví tvorcovia ako režiséri, ale aj scenáristi, žáner road movie a jeho prvky využívali aj vo svojich predošlých filmoch. Z bohatej filmografie Jima Jarmuscha do škatuľky road movie viac či menej zapadajú, napríklad, filmy *Mŕtvy muž* (1995), v ktorom sú výrazné i westernové prvky, avšak základnou dramatickou linkou je cesta prebiehajúca vo vlaku, na koni a na kanoe; v istom zmysle taktiež poviedkový film *Tajuplný vlak* (1989), tragikomický road movie *Podivnejší než rad* (1984) či Jarmuschov debutový film *Trvalá dovolenka* (1980) o rebelovi a tulákovi Allie, ktorý de facto žije na ceste. V prípade Alexandra Paynea možno popri *Nebraske* medzi road movie zaradiť dva jeho staršie filmy, „vinársku“ road movie *Bokova* (2004), známu aj pod pôvodným anglickým názvom *Sideways*, a film *O Schmidtovi* (2002), ktorého jadrom je cesta hlavného hrdinu Warren Schmidta obytným karavanom naprieč Amerikou.

V nasledujúcej analytickej časti práce k obom filmom pristúpime cez prizmu teoretického rámca predstaveného v predošlej časti práci, ukážeme v čom tieto filmy žánrové konvencie road movie naplňajú, akým spôsobom tvorcovia filmov s rysmi road movie pracujú, eventuálne, ako a prečo ich reinterpretujú, prípadne, v čom sa tieto filmy žánru road movie v jeho čistej podobe vymykajú. Reprodukcia deja týchto

filmov bude obmedzená na minimum, využité však príklady konkrétnych filmových obrazov, sekvencii obrazov či replík.³²

2. 1 Nebraska

„Road movie s pomalým tempom naprieč plochou krajinou,“³³ „road movie o otcovi a synovi hľadajúcich bohatstvo“³⁴, „nesentimentálna road journey o mužskom skladaní,“³⁵ „dôchodcovská road movie“ či „netradičná čiernobiela road movie“³⁶. Celovečerný film *Nebraska* (Alexander Payne, 2013) väčšina recenzii reflektuje ako road movie – presnejšie: road movie s prívlastkami. Cieľom nasledujúcej analýzy bude ukázať či a akým spôsobom *Nebraska* žánrové predpoklady road movie napĺňa.

Sujet *Nebrasky* rámcuje cesta dvoch protagonistov, Woodyho Granta a jeho syna Davida, z Woodyho domova v meste Billings v Montane do mesta Lincoln v štáte Nebraska, kde si Woody zamýšľa vyzdvihnúť miliónovú lotériovú výhru. Cesta v súlade s konvenciami road movie (viď. napr. Laderman, 2002) tvorí väčšinu filmu, kým samotné prípravy cesty len jeho menšiu časť (Woody s Davidom vyrážajú na cestu v 14. minúte filmu) a cieľ je dosiahnutý v samom závere filmu (99. minúta). Na margo toho však treba dodať, že väčšinu cesty Woody a David trávia vo Woodyho rodnom meste Hawthorne, nejde teda o putovanie z miesta na miesto, ako je pre road movie príznačné. Z pohľadu Davida je však práve v tomto meste rozkrývaná Woodyho minulosť (stará láska, starý parťák, niekdajšia dielňa či vlastnoručne postavený dom) a cesta tak v prenesenom význame pokračuje bez fyzického presunu protagonistov.

Symbolicky a zároveň doslovne sa Woody ocitá na ceste, dopravnej komunikácii, už v prvom obraze filmu: osamelo kráča za krajnicou rušnej cesty na periférii mesta, až kým sa pri ňom nepristaví policajné auto. Keď sa ho policajť spýta, kam má namierené, Woody bez slova ukáže pred seba; na otázku, odkiaľ kráča, Woody reaguje tým, že ukáže za seba. Touto anekdotickou skratkou je, napokon,

³² V zátvorkách bude uvádzaný časový údaj o výskyte citovaného úseku filmu.

³³ Morgenstern (2013)

³⁴ Kermode (2013)

³⁵ Bradshaw (2013)

³⁶ Limberk (2014)

vymedzené putovanie v priebehu celého filmu – cesta Woodyho so synom je nezmyselná, jej cieľ absurdný (falošné Woodyho presvedčenie o výhre v lotérii).

Implicitným cieľom tohto putovania sa však stáva cesta sama o sebe ako prostriedok na zblíženie otca so synom, čo David niekoľkokrát priamo verbalizuje, napr. v dialógu po strate loteriového lístka (1:29:15): „Aspoň sme trochu zmenili prostredie. A som rád, že sme spolu strávili nejaký čas,“ či ešte explicitnejšie v intímnom dialógu na schodoch pri krčme v závere cesty (1:34:40): „Jediný dôvod, prečo som súhlasil, aby sme išli do Lincolnu, bolo dostať sa na chvíľu z Billings. A možno stráviť nejaký čas s tebou.“ Woody, naopak, cestu po celý čas chápe ako snahu dostať sa do sídla spoločnosti, ktorá vydala jeho „výherný“ tiket a nástoľčivo trvá na pokračovaní za týmto „cieľom.“ Dôvod, prečo sa na svoju domnienku upol, odhaľuje v uvedenom intímnom okamihu v závere filmu, kedy sa Davidovi zdôveruje, že z výhry si plánoval nielen zadovážiť vysnívané nové auto (1:33:50): „Bolo to pre vás, pre chlapcov. Chcel som vám niečo zanechať.“ Na tomto mieste cesta prejavuje svoj katarzný účinok – Woody sa v nebyvalej miere Davidovi otvára, prejavuje porozumenie a zbavuje sa svojho „drsného“ tvrdohlavého správania, aby krátko pred tým, ako dostane ľahkú porážku, sám priznal nezmyselnosť pokračovania a pristal Davidovi na ukončenie cesty.

Prejavením katarzného účinku ich putovania tak vrcholí spirituálny rozmer Woodyho a Davidovej cesty, pričom naň dobre sedia slová z recenzie *Nebrasky* od P. Bradshawa, podľa ktorého „spirituálna cesta podstupovaná v každej road movie nesmeruje ani dopredu, ani dozadu, ba dokonca ani dovnútra, ale do strán, je to fyzické vytrhnutie a geografické vzdialenie, únik z komfortnej zóny na miesto, kde nové perspektívy môžu prinášať nové pohľady smerom dnu.“³⁷ Woody a David, otec a syn, síce obaja žijú v tom istom meste Billings v Montane, ale až cesta vytvára príležitosť pre Davida spoznať svojho otca lepšie a dozvedieť sa viac o jeho minulosti. Umožňuje to nielen samotné spoločné trávenie času v uzavretom priestore auta, ale, napríklad, aj spoločné prežívanie krízových okamihov - o. i. lúpeže pred krčmou (1:27:15) - ktoré cesta prináša.

Tým sa dostávame k postavám filmu. Kým za hlavného hrdinu možno označiť nevrleho, úsečne sa vyjadrujúceho Woodyho, tak ako vo väčšine road movies (viď.

³⁷ Bradshaw (2013)

Laderman, 2002), aj v Nebraske je v popredí dvojica postáv: Woody a jeho syn David. Postava Woodyho napĺňa konvenciu road movie v zmysle hlavnej motivácie jeho konania, ktorou je nájsť na ceste slobodu a vysporiadať sa s minulosťou, avšak v dichotómii Lopeza „buď drsní individualisti (...) alebo osamelí jednotlivci“³⁸ Woody nezapadá ani do jednej zo škatuliek – jeho „drsný individualizmus“ je zmiernený stareckou demenciou a ňou zapríčinenou absurdnosťou jeho motivácie putovať, čo posúva jeho „drsnosť“ do komična; rovnako je pritom limitovaná aj jeho osamelosť – samotou vyhľadáva sám pri krátkych výpravách na cestu, únikoch od Davida či únikoch z domova od manželky v expozícii filmu. V konečnom dôsledku tak nemožno Woodyho označiť za „zlosyna, ku ktorému pociťujeme sympatie,“ častý typ protagonistu road movie (zrov. Hendrich, 1996³⁹); naopak, Woody – nastavením postavy na úrovni scenára ako i hereckým výrazom Brucea Derna – v divákovi vzbudzuje skôr istú mieru pobavenia a súcitu.

Únik je hlavnou motiváciou konania aj v prípade Woodyho syna Davida. Ten však, ako už bolo naznačené, podstupuje cestu z úplne iného dôvodu – výhre v lotérii neverí, na cestu pristane ako na otcovu „hru“ a sám ju napĺňa obsahom tým, že ju premieňa na „misiu“ obnovovania ich vzťahu. Vo argumentácii svojej recenzie to dobre vystihol Brody: „Keď berie svojho otca na road trip, aby zistili viac o lotériovom lístku, nie je to len preto, aby Woodyho pobavil alebo aby raz a navždy rozptýlil jeho bludnú predstavu, ale aby unikol – nie na cestu v zmysle úteku či oslobodenia, ale, paradoxne, v zmysle zodpovednosti, povinnosti či dokonca rezignácie.“⁴⁰

S dvojicou mužských protagonistov Nebraska zapadá do tradičnej genderovej hierarchie road movies, ktorá privileguje bielych heterosexuálnych mužov ako subjekty akcie (vedenie cesty Woodym a Davidom, prekážky kladené vedľajšími mužskými postavami – o i. lúpežné prepadnutie dvojicou bratrancov, vymáhanie dlhu starým kamarátom Edom) a z pohľadu ktorých dej sledujeme (vid'. Hayward, 2006).

Žánrovej konvencii ženských postáv, ktoré plnia rolu „pasívnych pasažierok alebo erotických lákadiel“ sa, naopak, film vymyká postavou Woodyho manželky Kate, ktorá vstupuje do sveta ovládaného mužskými postavami, aby riešila peripetie

³⁸ Lopez (1993: str. 256-257)

³⁹ Hendrich (1996): 97

⁴⁰ Brody (2013)

a konflikty, z ktorých sa sami pohnúť nedokážu, vid'. napr. Katin vstup do hádky mužov o rozdelenie Woodyho (fiktívnej) lotérieovej výhry, v ktorom pôsobí ako razantná riešiteľka situácie: (1:12:00) „Aj keby bol bohatý, nedal by vám ani penny! Nenechala by som ho! (...) Dobre ma počúvajte! Môžete ísť všetci akurát do riti!“ či dokonca – i keď nie morálna ako skôr moralizujúca – autorita: „Obvykle má človek zomrieť, než začnú krúžiť supy.“ V krízovej situácii (nechcená krádež kompresora, 1:23:40) je to taktiež práve ona, kto preberá pre road movie stereotypne mužskú rolu šoférovania, chopí sa iniciatívy, a sama rieši mužskými postavami spôsobenú situáciu tým, že si sadá za volant auta.

Automobily a automobilizmus, mnohými autormi, vid'. o. i. Hayward (2006), Hey (1983), Corrigan (1994) zdôrazňované ako kľúčové prvky ikonografie road movie, zohrávajú v Nebraske zásadnú úlohu a motív cestovania autom, resp. motív automobilu ako takého, sa tiahnu celým filmom. Auto je prostriedkom mobility, ktorý podmieňuje začatie cesty v expozičnej časti filmu (12:45): David: „Nemôžeš tam ísť peši, otec.“ Woody: „Tak prečo ma nevezmeš?“ a zároveň je výrazom fyzickej i osobnej slobody. Keď Woody opravuje svoje staré auto, starší syn Ross mu v ňom prereže káble (8:00) a Woody sa nemôže vydať na cestu. Keď svoje auto na cestu krátko na to poskytne mladší syn David, cesta sa môže začať. Woody s Davidom následne autom realizujú celú cestu z mesta Billings v Montane až do Lincolnu v Nebraske a automobilizmus figuruje ako výrazný motív, aj keď práve v aute nesedia.

Šoférovanie auta a starostlivosť o auto, ako už bolo naznačené v súvislosti s iniciatívnym konaním Kate pri nechcenej krádeži kompresoru, je silne previazané s genderovou hierarchizáciou. Keď Woody s Davidom prichádzajú do obývačky v dome Woodyho brata Raya, autá a šoférovanie je jedinou témou, o ktorej bratranci s Davidom hovoria. Táto téma pritom v ich krátkom dialógu poskytuje plochu ako pre vzájomné pomeriavanie maskulinity ako sociálno-ekonomického statusu – napr. keď sa jeden z bratrancov v kontraste k Davidovmu opatrnému šoférovaniu chvastá (27:30): Bratranec: „To vám trvalo dva dni prejsť 750 míľ? A to máš nejakú sklápачku alebo čo?“ David: „Subaru.“ Bratranec: „Raz som šiel z Dallasu, to je 850 míľ! A zvládol som to za osem hodín.“ Matka, jediná žena v celom dome, medzitým pripravuje pre mužov občerstvenie.

Autá sú jedinou témou strohých konverzácií aj v ďalších obrazoch, v ktorých figurujú výlučne mužské postavy, o. i. ďalší rozhovor Davida s bratrancami (49:37) či rozhovor v miestnosti zaplnenej ôsmimi mužmi pred televízorom (1:04:20). Keď za Woodym a Davidom cestuje Kate, prepravuje sa, naopak, autobusom.

Dôležitosť tejto motivickej línie podčiarkuje, že vrcholí v samom závere filmu po tom, čo Woody a David už dosiahli cieľ svojej cesty, t.j. sídlo lotéριοvej spoločnosti. Film kvôli tomu dokonca – pre road movie nie typicky – pokračuje cestovaním aj po dorazení protagonistov do vytýčeného cieľa akýmsi epilógom: David sa usiluje otcovu hlbokú frustráciu zmierniť tým, že mu v autobazáre kupuje veľkú dodávku, po akej túžil. Otcov neskrývaný úžas ešte ďalej znásobuje tým, že pri prechode rodným mestom (1:45:15) ho necháva auto po uliciach krátko šoférovať a dáva mu možnosť predviesť sa pred ľuďmi – starou láskou, antagonistom Edom či ďalšími náhodnými rodákmi – hrdo na novom aute. Woody tak prichádza nielen k určitej forme satisfakcie, ale zároveň sa plní aj jeden z cieľov, ktorým zdôvodňoval svoje odhodlanie doraziť do lotéριοvej spoločnosti za každú cenu, cieľ k vlastníť veľké auto (dodávku), cieľ, s ktorým sa Davidovi zdôveril v intímnom rozhovore (1:33:50).

„Spanilá“ jazda autom po ľudoprázdnom mestečku plnom známych tvárí ľudí, ktorí šoféra – „jazdca“ – Woodyho obdivujú (žena z jeho mladosti) alebo mu stihnú závidieť a do istej miery sa v nich okrem údivu zrkadlí zášť / strach / nenávisť (Ed), rovnako ako dlhé jazdy autom otvorenou krajinou, poukazujú na korene road movie vo westerne a odkazujú *Nebrasku* k tomuto žánru. S trochou nadsázky možno tiež Woodyho a Davida prirovnať k dvom zlatokopom – zlato v tomto prípade nahrádza miliónový lotéριοvý tiket – ktorí prichádzajú do mestečka na americkom stredozápade medzi viac či menej nepriateľsky naladených „cowboyov“ alebo „banditov“, ktorí si s nimi chcú vybaviť staré účty, napr. Ed – a neváhajú si vymieňať dlhé napäté pohľady (vid'. príloha č. 1) – alebo ich pripraviť o bohatstvo, napr. bratrance. Na nebezpečenstvo situácie upozorňuje ženská postava Kate po tom, čo Woody utrpí úraz pri obrane svojho lotéριοvého tiketu (45:05): „To si sa už úplne zbláznil? Necháš svojho otca zabiť kvôli nejakej honbe za pokladom?“

Prakorene road movie v žánre westernu *Nebraska* odkrýva a reinterpretuje taktiež, napríklad, využívaním rozľahlých exteriérov a panoramatickou prírodou (vid'. príloha č. 2), ďalej využívaním priestoru krčmy – salónu ako verejného spoločenského priestoru a miestom násillia (o. i. 1:31:50 napätie vo vzduchu po

odhalení Woodyho lži o výhernom tikete – utíchnutie dialógov – gradácia napätia – prepuknutie fyzického násillia: úder päšťou do tváre Eda), prípadne ich ironizuje – príkladom môže byť scéna, v ktorej Woody, alkoholik, hovorí v krčme Davidovi, ktorý si s ním odmieta vypiť (32:55): „No tak! Daj si pivo svojím otcom! Buď chlap!“ K fascinácii westernom sa napokon priznáva aj sám režisér A. Payne v rozhovore s Kenneth Turan⁴¹: „Musíme sa vrátiť k pôvodným zdrojom a nerobiť kópie všetky predošlých westernov, pretože to nechce nikto vidieť.“

2.2 Zlomené kvety

Zlomené kvety (Jim Jarmusch, 2005) spája s filmom Nebraska niekoľko dôležitých atribútov. Okrem témy otcovstva, resp. synovstva či istej podobnosti ich protagonistov je to v neposlednom originálne využitie žánru road movie. Jim Jarmusch však uchopuje tento žáner v istých ohľadoch inak než tvorcovia Nebrasky. V nasledujúcich riadkoch bude cieľom analýzy ukázať, ako režisér a scenárista žáner uchopuje a ako sa jednotlivé zložky výstavby filmu na rozmere road movie podieľajú.

Ako na margo Jarmuschovej práce so žánrami poznamenáva Tucker,⁴² Jim Jarmusch vo svojich filmoch čerpá z konvencií rôznych žánrov – z westernu vo filme *Mŕtvy muž*, zo samurajského filmu v *Ghost Dog* či z road movie v *Zlomených kvetoch* bez toho, aby ich podryval, naopak, narába s nimi citlivo a aktualizuje ich. Matýsek zas vo svojej prierezovej analýze road movie argumentuje, že Jarmusch filmom *Mŕtvy muž* „vrátil road movie k jeho westernovým koreňom a zároveň prepojil fyzickú cestu hlavného hrdinu Williama Blakea s cestou duchovnou, metaforicky poňatou, ako je chápaná v indiánskej mytológii.“⁴³ Obdobným spôsobom sa prepletá fyzické putovanie hlavného hrdinu s jeho cestou po minulosti a rekapituláciou jeho života aj v *Zlomených kvetinách*. Jarmusch vo filme zúročuje aj ďalšie atribúty tohto žánru, pristavme sa však najprv pri samotnej ceste, kľúčovom a definičnom ryse road movie (viď. o. i. Laderman, 2002, Hayward, 2006).

Protagonista filmu Don, starnúci a znudený Don Juan, sa vydáva na cestu po tom, ako sa zo záhadného listu, ktorý mu adresuje nevedno ktorá z jeho niekdajších

⁴¹ Rozhovor Kenneth Turan a Alexandrom Paynom v knihe rozhovorov Alexander Payne – Interviews. Turan a Payne (2014) In Levinson (2014)

⁴² Tucker (2005)

⁴³ Matýsek (2010)

partneriek, dozvie, že má syna (12:30): „Pred pár dňami vyrazil na tajuplný roadtrip. Určite hľadá svojho otca,“ cituje Don z listu bez spiatočnej adresy svojmu priateľovi Winstonovi. Práve ten ho presviedča, aby vyrazil na cestu a obišiel štyri bývalé partnerky a zistil tak, ktorá zo žien mu list poslala a dozvedel sa tak viac o svojom synovi, prípadne aby ho našiel. Don najprv cestu kategoricky odmieta, keď mu však Winston pripraví podrobný itinerár, zabezpečí letenky, prenájom áut aj ubytovanie na všetkých štyroch „zastaveniach,“ Don sa na cestu vydá (29:00). Tá má síce z časového hľadiska vo filme dominantné postavenie (končí návratom Dona domov 1:24:00), v porovnaní s väčšinou filmov tohto žánru (zrov. napr. Matýsek, 2010), jej prípravy konštituuju relatívne väčšiu časť, takmer tretinu filmu.

Celú fázu prípravy cesty však nemožno označiť za expozíciu – odhaľuje sa v nej síce charakter hlavnej postavy, jej momentálne rozpoloženie a predovšetkým primárna motivácia životom znudeného protagonistu vydať sa na cestu: hľadať syna a rozlúštiť záhadu listu; súčasťou fázy priprav cesty je však zároveň i prvá zápleтка – Don na cestu vyraziť nechce, Winston vyvíja úsilie, aby ho presvedčil, až ho napokon primä vydať sa za štvoricou žien. V úvodnej sekvencii obrazov je – bez bližšieho ozrejmeneia – zachytené putovanie poštovej zásielky, listu smerujúceho z neznámeho miesta k Donovi rôznymi dopravnými prostriedkami a kanálmi pošty. Následná cesta Dona bude napokon de facto pokusom o rekonštrukciu tejto cesty – vypátranie ženy, ktorá zásielku odoslala. V následnom prvom obraze s hlavnou postavou filmu je v skratke exponovaný charakter a životná situácia protagonistu: Don bez väčšieho záujmu osamotene sleduje film *The Private Life of Don Juan* (Alexander Korda, 1934). Repliky tohto filmu sú zároveň prvými slovami, ktoré v *Zlomených kvetoch* zaznievajú (04:30): „Poznali ste Dona Juana?“ / „Nie, vôbec.“ / „Tak prečo trúchlite?“ / „Lebo som ho nikdy nepoznala.“

Následná cesta má epizodický charakter: Don navštevuje štyri rôzne ženy, ktoré s Winstonom vyhodnotili ako potenciálne matky jeho (predpokladaného) syna a tieto štyri parciálne ciele jeho cesty sú i základom sujetovej stavby. Epizodická forma je pritom príznačná nielen pre žáner road movie (viď. Laderman, 2002), ale je aj autorsky vlastná J. Jarmuschovi. V súlade so žánrovou konvenciou road movie je tiež linearita narácie (viď. Hayward, 2006) – Don putuje v konečnom a chronologickom čase: z domova za Laurou, od Laury za Dorou, od Dory za Carmen, od Carmen za Penny a vracia sa domov. Don pred sebou nemá cieľ

v geografickom význame, motiváciou jeho putovania je riešenie záhady. Z pohľadu možných variácií žánru preto možno *Zlomené kvety* zaradiť k tzv. quest road movies⁴⁴.

Formulácia cieľa cesty tak v istom zmysle tenduje priam k detektívnemu žánru (26:00): Winston: „Hľadaj stopy syna, napríklad fotky. A ružový listový papier a červený atrament. (...) Pripravil som stratégiu, ale záhadu vyriešiš len ty,“ resp. (14:20, keď mu Don po prečítaní necháva list): „Mám si ho nechať? Ako forenzný dôkaz alebo stopu?“ Detektívna rovina Donovanho putovania neuniká ani pozornosti kritiky, Slethaug, napríklad, priamo hovorí o kombinácii naratívu road movie a detektívky,⁴⁵ hoci využitie prvku detektívneho žánru je obmedzené na formuláciu ústrednej zápletky a motiváciu cesty a je teda, dá sa povedať, len komplementárny k rámcu, ktorý Jarmuschovi poskytuje road movie. „Zlomené kvety sú detektívnym príbehom len nominálne: figuruje tu záhada, ale nie skutočný detektívny prípad. Skutočná hádanka viac než s listom súvisí s minulosťou a s tým, kam viedla: kto bol Don a jeho frajerky a kým sa stali.“⁴⁶ Detektívny rozmer hľadania syna Jarmusch, navyše, ironizuje, a to predovšetkým postavou Winstona (neadekvátne používanie detektívneho slangu, lupy, atď.).

Záverečná časť filmu po návrate Dona z cesty domov (1:24:00) – po tom, čo síce nenájde syna, ale cez aktuálne životné situácie, v ktorých svoje niekdajšie partnerky zastihne, zmapuje ich a svoju osobnú minulosť – ponúka otvorený koniec. Tento atribút sa možno žánrovej konvencii road movie významne nevyniká (viď. Laderman, 2002), avšak záver *Zlomených kvetov* je špecifický v tom, že Don pokračuje v sledovaní cieľa svojej cesty, t.j. hľadani syna, aj po návrate domov. V mladíkovi, s ktorým si vymieňa pohľady na letisku (1:23:40) a ktorému neskôr kupuje sendvič (1:30:00), hľadá svojho syna rovnako ako v mladom mužovi v prechádzajúcom aute, s ktorým sa len na nedlho spoja pohľadmi v poslednom obraze celého filmu (1:35:20).

Donova cesta tak neprináša nijaké uspokojujúce rozriešenie záhady, naopak, na jej konci protagonistu máta viac ako na jej začiatku, záver, v ktorom si Don a neznámy mladý muž vymieňajú pohľady, je otvorený a do istej miery trpký.

⁴⁴ Filmy, ktorých hlavných hrdinov v ceste nepoháňa potreba úteku, ale ich hlavnou motiváciou je hľadanie a majú pred sebou konkrétny cieľ tohto hľadania (definícia quest road movies viď. napr. Laderman, 2002: 20)

⁴⁵ Slethaug (2014): 197

⁴⁶ Romney (2005)

Exemplárne tu tak platia slová Sallesa (2007)⁴⁷ autorom vzťahnuté k road movies vo všeobecnosti: „Pretože road movies potrebujú zachytiť vnútornú transformáciu svojich postáv, tieto filmy nie sú o tom, čo sa dá vidieť alebo verbalizovať, ale o tom, čo sa dá cítiť – o neviditeľnu, ktoré dopĺňa viditeľné. V road movies je moment ticha vo všeobecnosti dôležitejší ako tá najdramatickejšia akcia.“ Príklady momentov založených na neverbalizovaných domnienkach, ktoré sa Jarmuschovi darí budovať, napríklad, prostredníctvom výmen pohľadov či sugestívnou kamerou a dlhšími statickými zábermi na potenciálne „stopy“ po Donovom synovi, ktoré hľadá na „domových prehliadkach“ u svojich bývalých partneriek, sú napokon početne prítomné naprieč celým filmom (napr. 31:25 pozdrav s mladíkom na parkovisku, 1:15:55: ružový písací stroj na tráve, a i.).

Obydlia Donových niekdajších partneriek sú medzi prostrediami, ktorými Don na svojej ceste prechádza, ťažiskové z hľadiska významu (každé zo zastavení poskytuje časť „skladačky“ celkového obrazu o Donovi a jeho minulosti) i z hľadiska časového rozloženia cesty (v aute či hoteloch Don trávi relatívne kratšiu dobu). *Zlomené kvety* sa v tomto ohľade road movie mierne vymykajú. Don, navyše, absolvuje len časť svojho fyzického presunu autami a cestuje aj letecky.

Dôležité je však dodať, že s ikonografiou automobilu, pre road movie silne príznačnou, Jarmusch napriek tomu pracuje, originálne: Don zakaždým cestuje z letiska k ženám požičaným autom, pri ceste k štyrom rôznym ženám tak vystrieda štyri rôzne, stáva sa akýmsi Don Juanom za volantom – autá využíva ako dopravné prostriedky striktne utilitárne obdobne ako v osobnom živote pristupoval k ženám ako prostriedkom na uspokojenie sexuálnych potrieb. Automobily sú, navyše, spojené aj s jeho stretnutiami s viac či menej náhodnými mladými mužmi, v ktorých hľadá svojho syna (o. i. už uvedené príklady – 31:25: mladík na parkovisku a 1:35:20: mladík v prechádzajúcom aute v samom závete filmu). Jazda autom je, navyše, klasicky asociovaná s výrazom slobody (zrov. Donovo prežívanie ciest lietadlom, napr. 29:50, 56:50), ale taktiež s istou mierou komfortu a v neposlednom rade s bezpečím – po bitke na svojom poslednom zastavení na ranči prespáva v aute zaparkovanom uprostred poľa (viď. príloha č. 3).

⁴⁷ Salles (2007)

Pre úplnosť je však potrebné dodať, že napriek absencii pre road movie príznačného výdatného využívania rozľahlých panoramatických priestorov krajiny, sú významotvornou zložkou aj ďalšie prostredia, vrátane exteriérov. „Emocionálny solipsizmus *Zlomených kvetov* povyšuje na úroveň svojráznej osobnej kultúrno-sociálnej štúdie popis prostredia, v ktorom Don útrpne prežíva svoj príbeh: ubiehajúca krajina predstavuje u Jarmuscha prirodzenú krásu, zatiaľ čo zameniteľné hotely, lietadlá, automobily, a predovšetkým ľudské príbytky vydávajúce svedectvo o duchovnej chudobe svojich obyvateľov.“⁴⁸ Hoci štyri ženy, ktoré Don navštevuje a ďalšie postavy, ktoré sa vyskytujú v ich blízkosti (mj. Laurina dcéra Lolita, Dorin manžel, Carmenina sekretárka či muži na statku s Penny) majú len epizodický charakter, dovedna – hoci ich vzájomne prepája iba trasovanie Donovej cesty vytvárajú širší obrázok sveta, ktorý sa Jarmusch usiluje budovať. Don vo výrazovo odemochňenom podaní Billa Murrayho tento mikrokozmos prežíva bez toho, aby sugeroval divákovi komentár diania, no je to, prirodzene, práve jeho perspektíva, cez ktorú plynutie cesty sledujeme.

2.3 Zhrnutie a zrovnanie

Základom štruktúry rozprávania a ústrednou témou vo filmoch *Nebraska* a *Zlomené kvety* je cesta. Woody Grant aj Don Johnston sa vydávajú na cestu, aby hľadali – protagonista *Nebrasky* chce získať bohatstvo (miliónová výhra v lotérii), hlavný hrdina *Zlomených kvetov* túži nájsť svojho syna.

V druhom pláne sa však na pozadí cesty v týchto filmoch otvára ďalšia rovina putovania. Woody pred svojim synom Davidom rozkrýva osobnú minulosť a v nebývalej miere sa odhaľuje, až napokon priznáva, že lotériovou výhrou chcel potlačiť pocit strachu z nezmyselnosti svojho života – v miliónovej výhre videl šancu, ako po smrti zanechať svojim synom dedičstvo. V *Zlomených kvetoch* sa zas kvázidetektívna výprava premieňa na púť, počas ktorej Don akoby nanovo poznával samého seba a s odstupom aj ženy, ktoré do jeho života v minulosti vstúpili a zasiahli – odhaľujúc pritom širší obrázok medziľudských vzťahov a spoločenskej reality. V oboch prípadoch dôrazom na cestu z významového hľadiska, ako i z perspektívy časovej organizácie sujetu, filmy naplňajú jeden zo základných žánrových

⁴⁸ Prokopová (2005)

predpokladov road movie, avšak od „klasického“ poňatia cesty v road movies sa tieto filmy aj odchyľujú.

V prípade *Nebraska* Woody a David trávajú väčšinu času na ceste vo Woodyho rodnom meste, zamotávajú sa čoraz hlbšie a hlbšie do nedoriešených rodinných a iných vzťahov, riešia staré krivdy s Edom, strýčkom Rayom a jeho rodinou a podobne; zatiaľ čo v prípade *Zlomených kvetov* je rozprávanie spojené s cestou rozdelené do štyroch epizód, pričom bývalý partnerky (a ďalšie postavy), ktoré Don na ceste stretáva, majú epizodický charakter. Týmto atribútom, štruktúrou narácie, sa *Zlomené kvety* blížia klasickému rozprávaniu road movie viac. Don cestuje podľa vopred vytýčeného itineráru, navštevuje štyri rôzne obydliá, resp. jednu farmu a jednu ordináciu zvieracej psychoterapeutky, prechádza veľké fyzické vzdialenosti a ešte väčšie vzdialenosti razí kvôli výpravám do rôznych kapitol svojej minulosti, ktoré ešte pred cestou pokladal za raz a navždy uzavreté. Ako však ukázala analýza oboch filmov, v niektorých iných ohľadoch zas do žánrovej škatuľky road movie presnejšie zapadá *Nebraska*.

Ikonografia auta a rozľahlých priestorov otvorenej krajiny, ktorú road movie derivuje z westernového žánru, je dôraznejšie akcentovaná v *Nebraske*. Auto tu plní nielen rolu prostriedku mobility, ale aj meradlo spoločenského statusu či maskulinity; zároveň je to práve vytúžené veľké auto, čo si Woody zamýšľa kúpiť z výhry. V *Zlomených kvetoch* sa, na druhej strane, s významami asociovanými s autom a automobilizmom pracuje podprahovejšie, Jarmusch však nadväzuje na symboliku využívanú a živenú práve road movies – pričom nejde len o autá, ale aj prácu s prostredím krajiny a prírody, ktorým Don prechádza a v ktorom nachádza útočisko.

V neposlednom rade oba filmy spája – v rôznej miere – vytváranie odstupu od rôznych závažných momentov prostredníctvom ironizácie či práce s absurditou a paradoxom, čo umožňujú nielen minimalistické a emočne takmer vyprázdnené herecké výrazy Brucea Derna a Billa Murrayho. Woodyho cestu je možné zracionalizovať len ako obetavé úsilie Davida dožičiť otcovi určité uspokojenie a využiť možno jednu z posledných príležitostí v živote na trávenie spoločného času, samotný cieľ cesty pripadá každému vo Woodyho okolí, jeho dvom synom aj manželke, úplne nezmyselný. Na rozdiel od Woodyho sa Don na cestu vydať spočiatku ani nechce, presvedčí ho však jeho priateľ a sused amatérsky kvázidetektív Winston; z výpravy sa však Don napokon vracia s oveľa väčším

počtom nových otázok než odpovedí. Vytváranie odstupů sa tak v konečnom dôsledku v *Nebraske* aj *Zlomených kvetoch* týka jadrovej substancie road movie, samotnej cesty.

ZÁVER

Road movie ako samostatný a ustálený žáner má za sebou viac než polstoročnú históriu. Základnou konvenciou road movie je ústredné postavenie cesty – cestovania v zmysle fyzického presunu protagonistov, témy, základnej kostry narácie ale aj v zmysle spirituálneho putovania, rebélie voči prostrediu, spoločnosti či osobného života, z ktorých sa uniká, či v zmysle hľadania odpovedí na otázky, ktorá sa nedarí zodpovedať bez konfrontácie s novým prostredím a novými podnetmi, ktoré cesta poskytuje.

Táto práca sa pokúsila na základe rešerše teoretických prác iných autorov a príkladov road movies identifikovať základné rysy tohto žánru. Absolútnu väčšinu literárnych prameňov a ďalších zdrojov pre tento účel poskytli autori zo Spojených štátov, v ktorých sa žáner zrodil a dodnes sa teší relatívne najväčšej obľube a kritickej reflexii, popri tom však teoretická časť práce odkazuje aj na českých, britských a francúzskych autorov. V neposlednom rade však k výstavbe najmä prvej kapitoly tohto textu prispeli vhlady, ktoré priniesli vedúci a taktiež konzultant práce, prof. Jan Bernard a Mgr. Vladimír Hendrich.

Tvorba druhej kapitoly, ktorá bola orientovaná analyticky, mala v teoretickom rámci ukotvenom prvou kapitolou oporu. Zakladala sa predovšetkým na pôvodnej analýze zvolených filmov, dôležitým doplnením sa však stali odkazy na kritickú reflexiu týchto filmov, predovšetkým vo filmových recenziách a iných analytických textoch. Verím, že týmto spôsobom sa podarilo aspoň sčasti obmedziť subjektívnosť danú osobnosťou autora, hoci zaťaženosť analytickej časti osobnosťou a do istej miery i normatívnym prístupom mňa ako bádateľa pravdepodobne zostáva jedným z limitujúcich faktorov výpovednej hodnoty analytickej časti práce.

Napriek uvedenému verím, že práca v uspokojivej miere naplnila svoj základný cieľ, identifikovala road movie ako svojbytný žáner, vymedzila jeho kľúčové rysy a tie napokon konfrontovala s aplikáciou žánru a interpretáciou žánrových konvencií vo filmoch *Nebraska* a *Zlomené kvety*, ktoré boli ako road movies podrobené analýze. Svoje uplatnenie môže práca nájsť, nádejam sa, ako podklad pre ďalšie, hlbšie a extenzívnejšie, bádanie v oblasti road movies a pre analýzy, ktoré budú skúmať aplikácie tohto žánru (nielen) v súčasnej filmovej tvorbe.

Použité zdroje

- BRADSHAW, Peter (2013): *Nebraska – review*. The Guardian. Publ. 5. 12. 2013, cit. 30. 7. 2019. Dostupné online: <https://www.theguardian.com/film/2013/dec/05/nebraska-review>
- BRODY, Richard (2013): *Haunted Nebraska*. The New Yorker. Publ. 15. 11. 2013, cit. 30. 7. 2019. Dostupné online: <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/haunted-nebraska>
- COHAN, Steven, HARD, Ina Rae (1997): *The Road Movie Book*. New York: Routledge
- CORRIGAN, Timothy (1994): *A Cinema without Walls*. New Brunswick: Rutgers University Press
- EYERMAN, Ron, LÖFGREN, Orvar (1995): *Romancing the Road: Road Movies and Images of Mobility*. In *Theory, Culture & Society*, vol. 12. London: SAGE
- GOTT, Michael, SCHILT, Thibaut (2013): *Open Roads, Closed Borders. The Contemporary French-Language Road Movie*. Britstol, UK / Chicago, USA: intellect
- HAYWARD, Susan (2006): *Cinema Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge
- HENDRICH, Vladimír (1996): *Easy Rider & Co*. Praha: MAŤA
- HEY, Kenneth (1983): *Cars and Films in American Culture, 1929 – 1959*. In *The Automobile and American Culture*, ed. Lewis a Goldstein, 193 – 205. Ann Arbor: University of Michigan Press
- HURAUULT-PAUPE, Anne (2014): *The paradoxes of cinematic movement: is the road movie a static genre?* Miranda (online), 10 / 2014. Université Toulouse – Jean Jaures. Dostupné online: <https://journals.openedition.org/miranda/6257>. Cit. 18. 7. 2019
- KERMODE, Mark (2013): *Nebraska – review*. The Guardian. Publ. 8.12.2013, cit. 30.7.2019. Dostupné online: <https://www.theguardian.com/film/2013/dec/08/nebraska-review-mark-kermode>

- LADERMAN, David (2002): *Driving Visions, Exploring the Road Movie*. University of Texas Press
- LAVALLÉE, Eric (2005): *Broken Flowers – Review*. Ion Cinema. Publ. 8. 8. 2005, cit. 4. 8. 2019. Dostupné online: <https://www.ioncinema.com/reviews/broken-flowers-review>
- LIMBERK, Václav (2014): *Za horizontem: černobíla road-movie Nebraska*. Filmserver.cz. Publ. 2.3.2014, cit. 30.7.2019
- LOPEZ, David (1993): *Films by Genre*. Jefferson, N.C.: McFarland & Company, Inc. Publishers
- MATÝSEK, Jiří Vladimír (2010): *Na cestě (po road movie)*. 25fps. Publ. 25. 10. 2010, cit. 1. 7. 2019. Dostupné online: <http://25fps.cz/2010/na-ceste-po-road-movie/>
- MAZIERSKA, Ewa, RSCAROLI, Laura (2006): *Crossing New Europe: Postmodern Travel and the European Road Movie*. London: Wallflower Press
- MILLS, Katie (1997): *Revitalizing the Road Genre*. In *The Road Movie Book*, ed. Cohan a Hark (307-329). New York: Routledge
- MORGENSTERN, Joe (2013): *Nebraska: State of Grace*. The Wall Street Journal. Publ. 14. 11. 2013, cit. 28. 7. 2018. Dostupné online: <https://www.wsj.com/articles/8216nebraska8217-state-of-grace-1384454136?tesla=y>
- PROKOPOVÁ, Alena (2005): Zbývá jen úpřímnost. In *Film a doba 4/2005*
- ROMNEY, Jonathan (2005): *Broken Flowers*. The Independent. Publ. 23. 10. 2005, cit. 1. 8. 2019. Dostupné online: <https://www.independent.co.uk/artsentertainment/films/reviews/broken-flowers-15-512337.html>
- SALLES, Walter (2007): *Notes for a Theory of the Road Movie*. The New York Times Magazine: November 11, 2007. Dostupné online: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtript.html?mtrref=www.google.com&gwh=C2B1EA8261D2E3CDA5F0647DFEE68C2C&gwt=pay&assetType=REGI>
- WALL Cit. 4. 7. 2019
- SLETHAUG, Gordon (2014): *Adaptation and Criticism Theory – Postmodern Literature and Cinema in the USA*. New York: Bloomsbury

STRINGER, Julian (1997): *Exposing Intimacy in Russ Meyer's Motorpsycho! and Faster Pussycat! Kill! Kill!* In *The Road Movie Book*, ed. Cohan a Hark (165 – 78). New York: Routledge

TUCKER, Ken (2005): *Ex Marks the Spot*. The New York Magazine. Publ. 4. 8. 2005, cit. 29. 7. 2019. Dostupné online: <http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/12373/>

TURAN, Kenneth, PAYNE, Alexander (2014): *Sideways Glance at America*. In LEVINSON, Julie: *Alexander Payne – Interviews* (str. 90 – 114). University Press of Mississippi

Prílohy

Príloha č. 1



Príloha č. 2



Príloha č. 3

